
Grande Exposition d'arts Sonore~2
MACHINE-MUSIC : LES COMPOSITEURS INVISIBLES!
22 oct - 02 nov 2013
APO-33



APO-33 / LA FABRIQUE

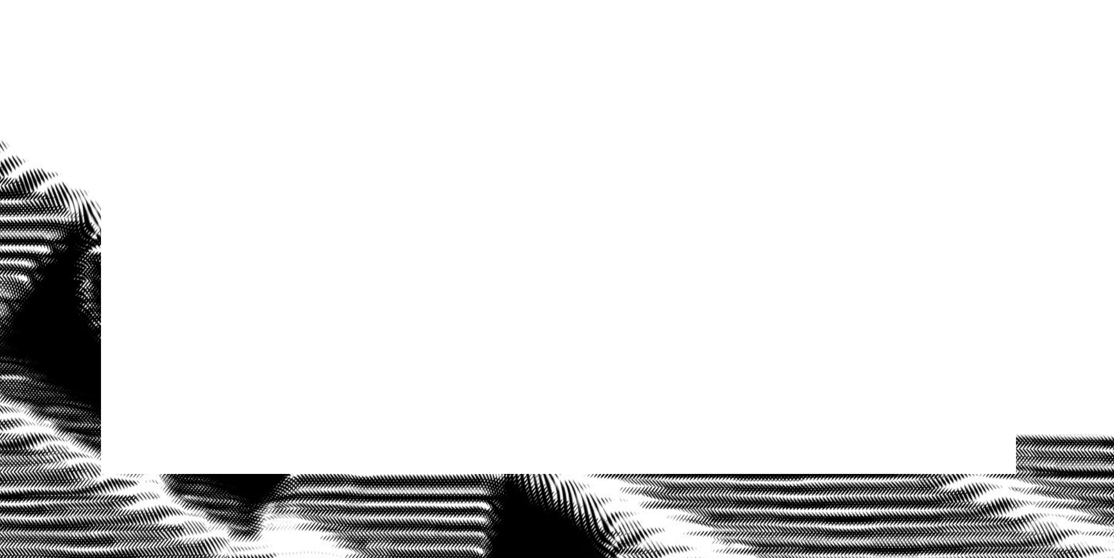
Fondée en 1997 APO33 est une association gérée par des artistes professionnels privilégiant la pratique intermédia : croisement des arts expérimentaux, de l'art sonore, des arts numériques, de la créativité sociale et théorique. APO33 propose ainsi un développement de la recherche artistique sous la forme de collaboration, de nouvelles formes d'écritures et d'approches de la création tout en invitant des artistes, théoriciens, chercheurs, public à expérimenter à travers des expositions, des soirées lives, concerts, performances, rencontres et ateliers sur le territoire (Ville de Nantes, Département, Région), nationaux et internationaux.

S'inscrivant dans la continuité des dynamiques ouvertes par le mouvement des logiciels libres, APO33 se construit comme un espace modulaire, initiant des projets et processus de création collaboratifs et explorant de nouveaux modes de production et de diffusion artistiques et créatifs.

APO33 interroge les transformations actuelles des pratiques artistiques et culturelles conséquence des réappropriations et usages des Technologies de l'Information et de la Communication. Ce questionnement conduit APO33 à travailler aux marges du champ culturel pour explorer les passages et croisements qui peuvent s'opérer entre la création et d'autres disciplines ou pratiques sociales.

PLATEFORME INTERMEDIA / LA FABRIQUE

La Plateforme Intermédia est une proposition artistique et culturelle d'Apo33 à la Fabrique île de Nantes. L'objectif de ce lieu est de mettre en avant les modes de pratique actuelles, contemporaines croisant art, musique, technologie, philosophie, sociale et les liens qui existent entre ces disciplines. Avec la plateforme intermédia, Apo33 créé un espace qui permet de rendre visible les genres de la création “intermédia”, d'inviter le grand public à découvrir des projets qui reflètent les innovations du quotidien et leurs importances dans la transformation de notre société.



Grande Exposition d'art sonore~2

Machine-music : les compositeurs invisibles!

L'art sonore est un genre artistique atypique au croisement de la musique bruitiste, des arts plastiques, de la musique contemporaine et expérimentale. C'est un champ des arts plastiques qui utilise l'espace comme écriture en soi, celui-ci devenant le lieu de diffusion d'une composition invisible.
Cette Grande Exposition d'art sonore est une série d'exposition qui propose à des artistes / compositeurs un espace de projection sonore avec une contrainte : celui de produire une machine automate à composer des sons et créer une musique post-humaine.

NOISH (Espagne)
JORGE RAMIREZ (Mexique)
PASCALE GUSTIN (France)
GIASO (FR/USA/UK/BR)
TRANZION (Wbe)
ZOREI (France)
THOMAS THIERY (Canada)
KNOTTS (Grande-Bretagne)

Du 22 octobre au 3 novembre 2013

Entrée libre – Plateforme Intermédia / La Fabrique
vernissage – Mardi 22 octobre à 18h30
Visite de l'exposition du mercredi au samedi de 15h à 19h



Oscar Martin {Noish}

Experimental artist, independent researcher and programmer working in the fields of sound art, installations, interactive and generative systems, performances and net radioart. Also active under the moniker noish~, is an electronic sound artist based since some time in Barcelona. A firm open-source advocate, he develops his own tools for realtime sound synthesis and processing, with which he delivers raw sonic streams generated by algorithmic and chaotic methods. His music has been released on the Free Software Series, Uzusounds, Drone Records and tecnoNucleo, among other labels, and presented live across Europe and Latin America. Martín is also behind the MetaminaFNR streaming project, a generative on-line radio, and editor of UrsonateFanzine, a publication focused on the Spanish experimental sound and music scene. He do independents workshops about floss tools, generative systems and experimental music.

Boids_alpha_centauro_06CH

Boids_Alpha_Centauro_06CHis is a experimental audio work part of a extended and iterative series of pieces based on th exploration of the sound posibilities of the "boids algorithm". In this case the piece is designed for a specific 6 channel audio sistem (PA). For the generation of the sound material i coded a custom software using Pure Data environment. I build 2 “instrument” linked a 2d boids simulator with a basic AM six channel audio synthesizer and one transistor bass emulation [basemu~]. The code implement also a combinatorie logic system inspirated in the Ars Magna of Ramon Llul that manage the changes in the boids parameters.
Flocking boids is a computer model for the coordinated motion of groups (or flocks) of entities called boids. Flocking represents group movementas seen in bird flocks and fish schoolsas combinations of steering behaviors for individual boids, based on the position and velocities of nearby flockmates. Though individual flocking behaviors (sometimes called rules) are quite simple, they combine to give boids and flocks interesting overall behaviors, which would be complicated to program explicitly. Flocking is often grouped with Artificial Life algorithms because of its use of emergence: complex global behaviors arise from the interaction of simple local rules. A crucial part of this complexity is its unpredictability over time; a boid flying in a particular direction may do something different a few moments later. Flocking was first proposed by Craig Reynolds in his paper "Flocks, Herd, and Schools: A Distributed Behavioral Model," published in Computer Graphics, 21(4), SIGGRAPH'87, pp. 25-34.

http://noconventions.mobi/noish

1- Comment pensez vous le rapport de l'automatisation en relation avec votre pratique?
J'ai toujours beaucoup été attiré par la science fiction et le monde de la cyberpunk et cela est devenu, depuis, une certaine fascination de travailler avec de l'automatisation dans mes expériences sonores. C'est aussi pour moi une méthodologie de création et d'exploration de nouvelles possibilités qui d'après mes propres "goûts", vous force à ouvrir votre pensée à un travail symbiotique avec la machine. C'est une manière de créer des ouvertures dans notre boite crânienne et de trouver une certaine imprévisibilité qui m'a toujours intéressée. De plus il y a toujours une interaction humaine dans ce type de travail dans le "temps réel" ou dans la programmation / en construisant les processus de contôle des algorithmes. (software/hardware).

2- A votre avis, est-ce qu'un jour la musique deviendra aussi le domaine des machines-robots, comme une forme d'externalisation créative similaire à d'autres activités humaines (science, médecine, industrie...etc)?
Notre réalité est, de manière croissante, entourée de machines et de code. Les machines jouent de la musique, la distribue et la proposent sur des serveurs quelque part et la plupart de la musique que l'on entend est produite par des machines et réalisé par des logiciels qui, en fait, module notre créativité. Peut-être qu'un robot peut faire une musique plus intéressante que certains humains après tout. Ainsi pouvons nous trouver une part d'ironie et de critique envers notre génie créatif.

Récemment, j'ai lu un article sur l'intelligence artificielle qui apprenait et se développait seul sans la supervision de l'être humain, ce qui parait intéressant pour moi. Le problème ici est que les connaissances scientifiques et technologiques sont toujours dans une logique de production (militaire ou commercial) et quelque chose que j'aime faire est de contourner ces connaissances et de les amener vers des domaines poétiques, ou au moins distant de leur but d'origine, pour générer du son ou de la musique expérimentale.

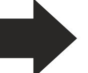
3- Pouvez vous expliquer comment vous utilisez le concept de temps ou temporalité dans votre pratique musicale en générale ?
Avant, dans ma pratique, je tendais à chercher un type de composition que l'on pourrait appeler "transcendentale" dans une perspecive de perception temporelle. La composition transcendentale implique ce type de composition qui vous fait oublier ou perdre la notion du temps. Mais mon intéret a évolué pour tendre à une alternative qui peut se définir comme "immanente", ou les structures temporelles contiennent des fractures, des irrégularités, qui vont générer une perception du temps liée à un état d'esprit permanent du processus encodage-décodage. Derrière les idées, j'essaie de créer un environnement sonore favorable à la création d'un "Momentum". D'un point de vue technique, j'aime travailler avec les fractales pour gérer le temps et les changements dans les compositions et les automatisations.

4- Est-ce que la conception du temps dans vos compositions machiniques ont changé ou change vos autres pratiques du son, de la musique?
Oui, bien sur, c'est quelque chose que je recherche à travers ma pratique. Nous avons construit la machine mais la machine nous

construit aussi. Peut-être sommes nous des cyborgs et nous ne le savons pas.

5-Comment vous positionnez vous vis à vis de la musique machinique? Comme un compositeur, un musicien, un codeur, une aide technique, un artiste? Qu'est qu'implique pour vous cette position?
Travailler en ce sens que nous devons naviguer entre ces rôles et ces zones hybrides de connaissances je trouve ça excitant, et je rajouterais également : designer, producteur, interprète, administrateur, … Ils ont dit que les machines nous permettrait d'avoir plus de temps libre, mais il semble que nous en sommes esclave parfois.

6- Est-ce que l'auditeur à une importance dans la réception de ce type de travail musical? Comment, d'aprés vous, ces auditeurs devraient aborder, écouter ces compositions machiniques?
La personne qui écoute complète le circuit électrique et sonore qui peut alors circuler. Ainsi les choses peuvent se passer, se partager et se réapproprier. Les processus de décodage et de traduction commence dans notre cerveau et notre corps qui peuvent changer d'états. Concernant l'approche d'écoute : ouvert et actif comme un autre contexte expérimental.



JORGE RAMIREZ

JEU 24 OCT

GDL, México, 1981

Architecte, compositeur, artiste sonore.
Il opére des processus marginaux entre musique et architecture dans l'imminence de l'insoluble. Le précis et l'indéterminé, l'erreur, la répétition, l'exception et les répercussions perceptives du temps et de l'espace sont toutes les questions qui se jouent dans la manipulation du matériau à partir de ces caractéristiques physiques essentiels. Il créé des microdétails anormaux et utilise l'erreur comme structure fournissant une analogie à la tectonique, où la précision des accidents, l'ordre au coeur du chaos, il créé un dialogue qui envisage les paysages au delà du son.

Ces travaux de recherches sur les processus de découvertes de formes à travers les propriétés matériels ont été montrés dans des événements comme SONOM, International Sound Art Festival of Monterrey,(MX), Mitos Oficiales, La Curtiduria,(MX) et le 3rd Art and Science International Exhibition and Symposium, Beijing, CH.
Actif à la fois comme LiveCoder et improvisateur, avec son solo AVONREVLON, il a présenté son travail dans des différents contextes comme Visiones Sonoras CMMAS, Volta (DF), Sound Emissions International soundart festival(CH), Piksel (NO) y "Vivo" festival internacional de livecoding, Centro Multimedia (MX). Il joué sur les mêmes scènes que Ash Wednesday (Einstürzende Neubauten), Yan Jun(CH), Sean Baxter(Aus) y Marco Fussinato(Aus). Son duo MicoRex à été sélectionné pour participer au Supercollider Symposium, (UK), Network Music Festival(UK) et ils viennent de sortir un EP sur ChordPunch label. (UK).

1- Comment pensez vous le rapport de l'automatisation en relation avec votre pratique?
Je considére ma façon de travailler comme un genre de systéme auto-organisé. automatisation signifie : "agir par la volonté d'un autre". Nous pouvons le comprendre comme des machines à intelligences artificiels, même pour des systémes basiques avec des niveaux d'indépendance ou quelque chose qui fait exactement ce que l'on veut. Par respect pour tous ces personnes qui travaillent sur l'intelligence artificiel, apprentissages de machines, réseaux de neurones, algorythmes génétiques...etc, je pense que ma façon de coder est basique, mais efficace. J'utilise les "glitches" du code comme phénoméne d'émergence et j'agence aussi les schémas conceptuels de manière à les laisser s'organiser par eux-mêmes. Parfois il s'agit plus de négociation entre la machine et l'auteur, laissant le code sélectionner des choses par lui-même et puis dans certaines circonstances revenir au cadre que l'auteur aura défini auparavant.

Dans mes performances j'obtiens aussi ce matériel sonore imprévisible que j'essaye d'articuler de manière à créer un état de narration et que cela soit intéressant pour l'auditeur. D'un autre coté, pour garder la performance intéressante pour moi-même, j'aime avoir des fichiers sans nom que je puisse ouvrir en sachant qu'il y aura du code déjà écrit dont je ne connais pas le contenu mais qui va me forcer à faire un détour dans le moment de la performance live. Un élément de surprise en quelque sorte. Donc je pense que nous sommes ici plus dans un partage de 50/50 humain/machine

2- A votre avis, est-ce qu'un jour la musique deviendra aussi le domaine des machines-robots, comme une forme d'externalisation créative similaire à d'autres activités humaines (science, médecine, industrie...etc)?
La musique de machine pourrait être l'auralisation de l'informaton pour des buts multiples. Pas forcément en relation avec la perception humaines. Les machines considérés comme des sortes de branches du vivant comme les embranchements (Phylum) mécaniques, une connection entre l'organique et le monorganique, une forme de vie qui combinerait les propriétés des deux.

Comme les oiseaux chantent pour l'accouplement, et cela représente une beauté en soi aussi lié à des raisons biologiques et de survies, les humains ont aussi des besoins qui se synthétisent autour de la musique. Par contre j'ai parfois décrit ma musique comme faites par des machines pour des machines avec des traits humains.
L'externalisation pourrait être, dans le meilleur des cas, une association des capacités naturelles. Nourrir un système avec un élément externe à lui-même. Ca serait bien de voir apparaître des robots esthétiques, des machines hédonistes mais je pense que les machines s'externalisent de plus en plus vers nous-même. Précisément elles externalisent leur développement et leur reproduction aux humains.

3- Pouvez vous expliquer comment vous utilisez le concept de temps ou temporalité dans votre pratique musicale en générale ?
Un des effets les plus intéressant de la musique sur la perception humaine est la distortion du temps. Par exemple "Triadic Memories" du compositeur Morton Feldman est une composition construite de manière à ce que l'auditeur se perde dans le continuum éthéré tout en faisant attention aux détails qui

permettent toujours de garder une certaine attention attaché à la musique.
La partie “Minima Moralia” déssine, particulièrement, cette question dans “Tradic Memories”. Je travaille beaucoup sur le devenir du code qui croître et dont toutes les variables habituellement utilisés en musique deviennent beaucoup plus floue comme le rythme, les notes, le temps, la synthèse qui s’informent et se nourrissent entre elles à travers l’évolution de la pièce. Elles se déroulent et évoluent alors comme une seule chose.
Quelque fois c’est vraiment intéressant et loin d’un certain équilibre car le systéme marche par lui-même espérant être attrayant à l’oreille humaine.

D’un autre coté, dans l’improvisation live il est trés facile pour le performeur de perdre toute notion du temps entre donner trop d’attention aux matériels sonores et l’adrénaline de la scène, cela peut-être parfois trop court ou trop long. Vous devez être trés concentré et ne pensez à rien d’autre que la musique et le contexte.

4- Est-ce que la conception du temps dans vos compositions machiniques ont changé ou change vos autres pratiques du son, de la musique?
Le code, comme médium vous permet de faire certaines choses qui serait difficile à réaliser par d’autres biais. Je suppose que la meilleure des pratiques est de faire les choses que l’on ne peut faire d’une autre façon en les codant finalement.
Personellement j’aime le niveau de détail que le code permet de percevoir avec le cerveau, toutes ces informations dérangent la perception du temps.

5-Comment vous positionnez vous vis à vis de la musique machinique? Comme un compositeur, un musicien, un codeur, une aide technique, un artiste? Qu’est qu’implique pour vous cette position?
Je code, fais de la musique et des piéces qui spéculent sur le devenir immédiat de la matière elle-même. Peut-être suis-je un artiste de la matiére audio. La chose importante est la migration des schémas et des idées dans l’utilisation de différents médiums pour les révéler.
6- Est-ce que l’auditeur à une importance dans la réception de ce type de travail musical? Comment, d’aprés vous, ces auditeurs devraient aborder, écouter ces compositions machiniques?

Pour moi, il est trés important d’avoir une narration intéressante pour l’auditeur, il est aussi important que l’auditeur soit ouvert à vivre une expérience.
Et de donner aux machines une chance!
Attention le trouble est une question quand nous percevons un travail sonore, et parfois vous avez besoin de laisser aller vos ondes cérébrales s’ajuster à ce que vous êtes en train d’écouter pour ressentir la piece à son maximum.



PASCALE GUSTIN — VEN 25 OCT

«Pascale Gustin travaille le texte et le code source, comme autant de texture et de matériaux. L'information qui circule entre elle, son ordinateur et le réseau est un environnement ramifié. L'univers numérique est un flux, un fleuve, qu'elle passe entre ses doigts pour y ressentir la consistance.»
(Anne Goldenberg, pour la revue en ligne .dpi 22)

CLINAMEN.
C'est en lisant le livre de Frédéric Neyrat, CL/NAMEN que m'est venue l'envie d'une série de pièces sonores et/ou textuelles qui prolongent ma lecture du livre sous une autre forme et la réflexion qui en découle. Ces pièces prennent la forme de clés USB destinées à générer automatiquement des flux de textes et/ou de sons (patches en puredata génératifs).

Corps pelliculés par les machines. Nerfs et peau, sang et fluides. Une écriture qui chuinte avec le bruit du sang dans les muscles qu'on entend comme un souffle... Un troué quand même, du troué parce que les choses s'avèrent parfois plus incontrôlables qu'on ne l'aurait cru.
...
Et puis de grands vides au milieu, dans le dérèglement d'un système. À l'organe qu'on y met, qu'on y pousse, s'ajoute la temporalité d'un flux-machine.

1- Comment pensez vous le rapport de l'automatisation en relation avec votre pratique?
Ça va, je vais bien, je m'en sors, je me débrouille avec toutes les choses. Je sens de l'énergie qui circule entre toutes les vertèbres, je sens que les choses se remettent à leur place, se copyright dans les flux matériels et les flux chaotiques.
C'est à peine si on peut y voir quelque chose.
...
Corps accélérés par les machines, corps accélérés dépendants qui ne finissent plus, ne s'arrêtent plus, ne doivent surtout plus s'arrêter, corps automatiques; corps pelliculés de machines-oeil, machines-main, machines-cheveu, machines-marchandise-et-j-en-impose, machines-néolibérales de transformations, machines-sex-and-flex-sucks-the-flux !

Paupière-oeil "corps-zero"

Archaïsmes.
Je reviens maintenant au réel, parce que le texte part. Mais je dois le ramener au sol, à la masse, à la terre des pouvoirs et pouvoir le maintenir dans ses gonds. Ne pas faire qu'il se décompose. Le ramener au métal et à l'acier, au silex et au verre.
Je m'aveugle à regarder faire les machines, les écrans, je m'assourdis à écouter leurs sifflements.

2- A votre avis, est-ce qu'un jour la musique deviendra aussi le domaine des machines-robots, comme une forme d'externalisation créative similaire à d'autres activités humaines (science, médecine, industrie...etc)?
Ça me fait penser à l'usine, à l'automatisme de l'usine, au travail à la chaine, aux bruits, à la poussière, aux odeurs de tissus sales, de vapeur d'eau, de lessive, aux gestes répétés, aux frottements des cuves qui tournent sur elles-mêmes, frottements des courroies et qui claquent, des poulies, machines à bruits. *Le bruit des usines*, *l'industrie.*
J'ai travaillé en usine durant trois mois. Je me suis coltinée à des gestes qui venaient d'ailleurs, les mains qui venaient d'ailleurs sur les manettes et l'odeur d'acétone; corps-extension du temps-machine-à-craquements et l'effacement à l'intérieur de soi de la durée.

Interface monde (fiction) version 0.1
INTERFACE MONDE

tomber, s'effondrer, s'enfoncer, et resurgir retrouver le jour, la nuit se désorganise - reconnaissance des

fragments, renaissance des bouts de codes et de vie - rien à faire, aucune alternative; déconstruire l'interface avec des morceaux de scotch. se déconstruire soi-même en temps que pièce, carte mémoire, micro-contrôleur (cristal-pulsations-quartz), résistance (résister dans un monde sans forme). capter les données avec la peau (corps-antenne-fracturé-plug-and-play). se brancher sur le port USB du monde pour écouter les battements du coeur-les-transfert-de-données - data-transfert - makefile -

Firmware Corruption of Memory During Sleep Transitions

Interface monde est un battement lent, une pulsation de silicium dans un ordre extrême. Il se retourne sur lui-même, sur ses propres instructions, un temps qui va vers l'avant et qui va vers l'arrière; l'évènement est le modèle pour une boucle-ligne, une boucle-instruction, transmission régulière d'informations. Interface monde lit chacune des entrées vides (analogiques et numériques) d'un micro-contrôleur, chaque instruction est exécutée en un certain nombre de cycles d'horloge, puis envoie le flot des données sous forme de caractères alphanumériques vers le port usb. Ces caractères sont ensuite trans-codés en fréquences sonores en fonction de leur valeur numérale respective. C'est un cercle sans fin qui se referme et s'ouvre, un battement lumineux, c'est 200000 cercles qui ne cessent de s'ouvrir et de se fermer, tournant en boucle dans le «trop plein de désert du réel».

« Tout branle ? Peut-être, mais selon la guise de mouvements inertiels auxquels il n'arriverait rien. Pas même le rien. Comme si une sorte d'inconscient immunologique tramait l'hydroglobe. Non seulement l'inconscient ignore le temps, la mort ou l'autre, mais il conspire dans la production d'un monde s'immunisant contre l'existence. [...] » p. 15

Frédéric Neyrat, CL/INAMEN

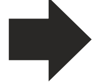
3- Pouvez vous expliquer comment vous utilisez le concept de temps ou temporalité dans votre pratique musicale en générale ?

Saigner
Purger
Perdre du sang
Pleurer
Faire une saignée
Perdre sa sève

4-Est-ce que la conception du temps dans vos compositions machiniques ont changé ou change vos autres pratiques du son, de la musique?
Nuit, 5h00 du matin, les gouttes d'eau s'écoulent dans le siphon. Les tourbillons de l'eau qui s'écoule. Ça coule, ça circule. C'est une masse d'énergie incroyable au bout du compte. Je la sens maintenant car mon corps est devenu ultra-sensible. Mon corps est l'aiguille d'un sismomètre capable d'enregistrer les moindres variations de densité à l'intérieur. La durée, je la sens mille fois plus forte que d'habitude; son glissement est amplifié.
Je décide de remédier à cela. Re-médier, c'est à dire d'en réviser la médiation, de revoir ce qui s'y passe, ce qui passe entre. Perception de la durée. Je me pardonne de m'être laissée entraîner sur ce chemin.
(La durée c'est pour l'humain, c'est le temps à l'intérieur, quelque chose qu'on oublie derrière le temps-machine, le temps partionné, segmenté, discrétisé. Alors, la durée, c'est du nerf, de la peau et des fibres, c'est de l'organe, c'est le flux de l'énergie qui traverse, avec ces ruptures et ces trous.)

5-Comment vous positionnez vous vis à vis de la musique machinique? Comme un compositeur, un musicien, un codeur, une aide technique, un artiste? Qu’est qu’implique pour vous cette position?
Mettre des choses à la suite les unes des autres. Ne pas s'arrêter. Mais ça arrête. C'est pas si simple que ça en à l'air ! Une machine parfaite aurait pu. Une machine qui s'installe à l'intérieur des nerfs et des tendons, à l'intérieur de la lymphe pour complexifier.
Mais c'est quand que ça se dérègle ? C'est quand que ça échoue ? Que la pulsation se dé-rythme ? Que le truc se met à tourner à vide ? Que la poulie organique cesse ?
Je dors n'importe comment. Un coup par-ci, un petit peu par-là !
Et puis de grands vides au milieu, dans le dérèglement des substances, des systèmes.
À l'organe qu'on y met, qu'on y pose. Ça va, je vais bien, je m'en sorts, je me débrouille avec les choses. Je sens que l'énergie circule à nouveau entre mes vertèbres. Je sens que les choses se remettent à leur place, se copyright.
Pourtant, derrière moi, il y a aussi autre chose, un souffle qui pirate la surface, qui nappe la durée, l'avance dans le passage-filet. Je profite du bord pour avancer, dans mon dos, les récifs, des terres inoccupées, des passages vivants, qui me font surface.

6-Est-ce que l’auditeur à une importance dans la réception de ce type de travail musical? Comment, d’après vous, ces auditeurs devraient aborder, écouter ces compositions machiniques?
Une tension nerveuse qui va jusqu'aux yeux, les paupières closes. L'automatisation est une tension permanente dans les épaules et les mains, un blocage du corps qui y perd son réel. L'être incomplet, service gratuit de la vie basse.
...
Corps pelliculés par les machines. Nerfs et peau, sang et fluides. Une écriture qui chuinte avec le bruit du sang dans les muscles qu'on entend comme un souffle... Un troué quand même, du troué parce que les choses s'avèrent parfois plus incontrôlables qu'on ne l'aurait cru.
...
Et puis de grands vides au milieu, dans le dérèglement d'un système. À l'organe qu'on y met, qu'on y pousse, s'ajoute la temporalité d'un flux-machine.



GIASO — SAM 26 OCT

GREAT INTERNATIONAL AUDIO STREAMING ORCHESTRA
Un orchestre en ligne international développé par Apo33 dont le but est de créer un lieu pour la performance en réseau.
Le “Great international Audio Streaming Orchestra” utilise une plateforme multiplexe bi-directionnelle pour performer et mixer différentes sources audio (streaming). Dans le temps de la performance, les streams (transmission) sont re-composés dans l’espace de diffusion à travers une spatialisation basée sur un système de transmission internet libre et multi-flux. GIASO crée une nouvelle forme de composition orchestrale où les compositeurs deviennent des entités virtuelles qui émergent d’une communauté de noeuds - explorateurs audio et performeurs en réseau.

Musiciens invités sur le concert du 26 octobre 2013 : Kadet Kuhne, CdrikCroll, Shoï Extrasystole, William Nurdin, Cristiano Rosa, Ryo Ikeshiro

Le GREAT INTERNATIONAL AUDIO STREAMING ORCHESTRA est un projet réunissant des artistes membres d'APO33 et des artistes invités autour de la création d'un dispositif numérique de production musicale et sonore collective via le réseau Internet. Cette expérience se distingue nettement d'une simple intégration de moyens informatiques dans un orchestre. Nous abordons en effet l'orchestre en terme de système de coopération de plusieurs éléments dans un ensemble sonore commun. Chacun des artistes qui participent à ce projet utilise l'informatique et le réseau d'une façon très particulière dans leur activité personnelle. Dans ce projet nous construisons ensemble une collaboration entre ces différentes approches.

Le GIASO est un ensemble moderne utilisant des instruments tels que l'ordinateur, les outils de synthèse sonore et le champ d'exploration électroacoustique. C'est aussi un ensemble dont l'existence même et le lieu de composition se trouve sur Internet, il prend aussi corps sur scène ou dans un espace d'exposition par le biais d'une spatialisation de haut-parleurs et d'opérateurs-musiciens-artistes représentant l'ensemble dans le lieu de diffusion.

1- Comment pensez vous le rapport de l'automatisation en relation avec votre pratique?
Dans le cas de cette présentation du GIASO, il s'agit de créer une spatialisation automatisé des différentes sources live des musiciens. L'automation pour le GIASO n'est pas une fin en soi, puisque il s'agit fondamentalement de direct à travers internet, le streaming. Peut-être s'agit-il de l'automation des flux, celui étant un déroulé continue d'un protocol de numérisation du son et de sa projection acoustique dans un espace différent de celui où il est produit. Ce n'est pas forcément différent de la musique concrète mais la principale différence réside dans le fait que la musique n'est pas fixé en soi sur un support mais qu'elle fait l'objet d'une interprétation en permanence par les musiciens de l'orchestre en réseau et de leur distribution “live” dans un espace”.

2- A votre avis, est-ce qu'un jour la musique deviendra aussi le domaine des machines-robots, comme une forme d'externalisation créative similaire à d'autres activités humaines (science, médecine, industrie...etc)?
C'est déjà le cas en un sens, toutes les radios diffusés sur internet par exemple ont déjà une existence en soi, au delà de l'auditeur, c'était déjà le cas d'ailleurs avec la radio hertzienne. Mais la musique de machine la plus significative et la plus avancé à notre époque est celle produite par les machines qui peuplent notre environnement, elles ont déjà un existense musicale en soi, elle n'ont pas besoin de l'humain pour produire de la musique et l'oreille, le cerveau qui détermine si tel ou tel son fait partie du champ musicale s'inscrit aussi dans cette expérience réel de la musique des machines, de manière voulue ou non. Pour le Futur tout est potentiellement possible à partir du moment où nous humain le concevons et décidons de le mettre en oeuvre mais je crois qu'il y a un moment où le retour n'est plus possible, à moins de ré-engager des processus de désaliénation du

vivant vis à vis de la machine.

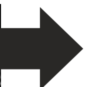
3- Pouvez vous expliquer comment vous utilisez le concept de temps ou temporalité dans votre pratique musicale en générale ?
Le temps dans la musique est évidemment central, beaucoup plus d'ailleurs que le silence, le timbre, ou les dynamiques par exemple. Il compose les durées qu'elles soit différés ou instantanés, le temps intervient toujours pour ponctuer nos activités et bien entendu la musique. Dans le GIASO le temps de la performance est étendue à plusieurs heures, il peut durer jusqu'à 4 ou 5 heures sans arrêt, le GIASO est pensé comme extension temporelle de l'idée d'orchestre, le flux généré par les musiciens et ensuite spatialisé dans un lieu se détent à la fois spatialement et temporellement. Quand nous proposons une musique qui dépasse le temps classique d'une performance musical, généralement entre 15minutes et 1heure, la musique devient autre chose, un transport sensoriel et cela créé un déplacement dans sa position au sein des quatres dimension connues. Nous passons alors dans une cinquième dimension, où se trouve aussi le rêve et les mondes parallèles, l'écoute est devenue transe et permet la navigation au delà du temps et de l'espace.

4-Est-ce que la conception du temps dans vos compositions machiniques ont changé ou change vos autres pratiques du son, de la musique?
Le temps machinique affecte le temps traditonnel, c'est un fait établis. Dans toutes nos relations à la machine depuis le début de l'industrialisation nous n'avons fait qu'augmenter notre temps d'esclavages à celle-ci. Evidemment la réalisation d'une musique sans fin où étendue sur plusieurs heures provoque une changement dans les possibilités de faire de la musique et change les pratiques plus traditionnelles de la musique. La musique du GIASO est elle aussi marquée par cette conception du temps.

5-Comment vous positionnez vous vis à vis de la musique machinique? Comme un compositeur, un musicien, un codeur, une aide technique, un artiste? Qu'est qu'implique pour vous cette position?
Nous nous situons comme à la fois opérateurs, compositeur et musicien. Dans ce rapport à la machine, GIASO est encore dans le parti pris de l'humain, même si celui-ci disparait en tant que musicien visible au centre de la scéne, démarcation importante par rapport à l'orchestre traditionnel mais aussi par rapport aux “laptops orchestra” ou électronique, improv orchestra, ici l'orchestre se trouve dans l'hyperespace, virtualisé : lieux multiples interconnectés par le son. Cette position nous oblige à une grande attention à la projection finale, à donner de la place à chaque des musiciens, qui peuvent écouter le résultat en retour de l'ensemble et qui doivent être attentifs de manière distancié et isolé.

6-Est-ce que l'auditeur à une importance dans la réception de ce type de travail musical? Comment, d'aprés vous, ces auditeurs devraient aborder, écouter ces compositions machiniques?
L'auditeur est important pour faire

existister l'expérience, surtout qu'il ne s'agit pas totalements dans le cas du GIASO d'une musique de machine, l'automatisation ici est utilisé uniquement pour la spatialisation mais il reste des humains derrière les sons produits et que ceux-ci tentent par le biais de cet orchestre d'avoir un échange sonore et musical à la fois entre eux et vis à vis d'un public qu'ils ne voient pas. Dans le cas du GIASO, ils peuvent écouter le flux chez eux, où venir en faire l'expérience de manière spatialisé sur plusieurs hauts-parleurs avec des caissons de basses, expérience que la plupart d'entre eux ne pourront avoir chez eux.



TRANZION

MER 30 OCT

Artiste anonyme. Aucune biographie existante à ce jour.

Dans une forme sinusoidal, je dessine des formes d'écoutes spécifiques à la fois comme musique de fond et sonorités mobiles. Entités paradoxales faites de calme et de tension, celles-ci sont construitent pour en découvrir une forme de présence prenant corps dans une musique automatisée, des délais et d'autres élements non-définis qui fonctionnent de manière continue vers le vide. J'ai donc fait une première tentative il y a quelques années, à partir d'oscillateurs, sampleurs et delays de construire un automate synthétique (sans aucune source acoustique) qui tente de créer des modes d'écoutes à travers l'espace de l'auditeur. Puisque j'en suis le premier auditeur, je peux expérimenter et adapter ce qu'il en sort par rapport à mon moi intime et mes relations d'écoute et par conséquence par rapport aux votres.

1- Comment pensez vous le rapport de l'automatisation en relation avec votre pratique?
L'automatisation est ma pratique! Je ne désire plus exister en tant qu'humain dans la musique. J'ai laissé la place à la machine, je redeviens auditeur.

2- A votre avis, est-ce qu'un jour la musique deviendra aussi le domaine des machines-robots, comme une forme d'externalisation créative similaire à d'autres activités humaines (science, médecine, industrie...etc)?
Elle est déjà! TRANZION en est un exemple direct.

3- Pouvez vous expliquer comment vous utilisez le concept de temps ou temporalité dans votre pratique musicale en générale ?
Le temps est devenu infini dans cette musique, il n'y a plus début ni fin, le temps est enfin dépassé, le temps est mort. Nous rentrons dans l'ère des cycles continus où le temps est redevenu matiére et non plus élément défini et séparé du reste des perceptions. Les machines nous forcent violemment à changer.

4-Est-ce que la conception du temps dans vos compositions machiniques ont changé ou change vos autres pratiques du son, de la musique?
La fin du temps à tout changé à ma musique, à un tel point que je ne fais plus de musique au sens classique mais j'aide la musique à se faire par elle-même.

5-Comment vous positionnez vous vis à vis de la musique machinique? Comme un compositeur, un musicien,

un codeur, une aide technique, un artiste? Qu'est qu'implique pour vous cette position?
Tout d'abord comme auditeur et occasionellement comme une aide technique pour l'aide à sa réalisation. Cette position implique un retrait définitif quant à la position égocentrique du compositeur et de l'interprète. Cela implique de disparaître, de devenir un oublié, un invisible quitte à en perdre son identité.

6-Est-ce que l'auditeur à une importance dans la réception de ce type de travail musical? Comment, d'aprés vous, ces auditeurs devraient aborder, écouter ces compositions machiniques?
Oui et non. En tant que premier auditeur j'ai une importance, vous aussi d'ailleurs mais l'automate qui créé de la musique n'a pas besoin de nous pour créer et diffuser sa musique pas en tant qu'auditeur du moins. C'est une musique très détachée, elle n'a aucune position par rapport à l'auditeur ni comme forme d'art ni comme divertissement, elle est en dehors de toute détermination et subjectification à priori.



ZOREI — JEU 31 OCT

Zorei (1981) : produit une musique mélangeant musique informatqiue, improvisation et noise, decompose le son en créant avec des logiciels libres de la synthèse digitale en utilisant diverses techniques algorithmiques, chaotiques et stochastiques, pour y explorer la relation entre le son, l'espace et le corps en général.

Différentes collaborations en France et à l'étranger avec Marinos Koutsomichalis, Miguel A. Garcia, Noish, Tokage, Ricardo DaSilva…
Crée le label uzusounds en 2008.
www.uzusounds.com/zorei
http://soundcloud.com/zorei

Automatic music v.01 (2013)
Pour cette pièce codée avec supercollider sous debian sid, j'ai eu recours à différents processus aléatoires permettant aux sons d'évoluer par eux-mêmes, à travers le temps et l'espace. Tels des nuages flottant et modifiant leur forme au gré des conditions variables et formant ainsi de nouvelles masses de différentes densités. En variant les hauteurs et les durées , cela permet de créer de nouvelles strates qui évoluent par elles-même, se mélangeant pour former de nouveaux espaces.

1- Comment pensez vous le rapport de l'automatisation en relation avec votre pratique?
J'utilise souvent en live des processus qui seront déclenchés / modifiés automatiquement, modifiant ainsi le code de base, me permettant ainsi d'avoir le temps de modifier une autre partie du code ou d'en créer un nouveau qui entrera en intéraction avec les autres procédés.

2- A votre avis, est-ce qu'un jour la musique deviendra aussi le domaine des machines-robots, comme une forme d'externalisation créative similaire à d'autres activités humaines (science, médecine, industrie...etc)?
Pourquoi pas ? Un concert de « cybermen » ça pourrait être fun. Les machines nous aident beaucoup, mais il y a toujours un programmeur

à la base. Evidemment la machine peut être capricieuse parfois...

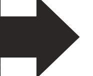
3- Pouvez vous expliquer comment vous utilisez le concept de temps ou temporalité dans votre pratique musicale en générale?
Je suis très intéressé par l'évolution du son dans la longueur mais aussi par des temps très courts, de l'odre de la miliseconde, comment sont perçus ces changements hyper rapides, sont-ils encore perçus et comment nous affectent-ils?

4-Est-ce que la conception du temps dans vos compositions machiniques ont changé ou change vos autres pratiques du son, de la musique?
Pas vraiment, j'utilise déjà beaucoup des durées que je définis en direct ou qui sont déjà établies mais modifiables au gré de me envies et de mes humeurs, ou du résultat diffusé.

5-Comment vous positionnez vous vis à vis de la musique machinique? Comme un compositeur, un musicien, un codeur, une aide technique, un artiste? Qu'est qu'implique pour vous cette position? Une composition programmée?

Cette proposition m'a permis de créer une composition dont le code est figé, c'est à dire que je n'interviens pas dessus en direct. J'ai été obligé de penser à la vie du morceau comme un code fini, mais qui permet d'évoluer par lui-même et dans le temps et l'espace.

6-Est-ce que l'auditeur à une importance dans la réception de ce type de travail musical? Comment, d'aprés vous, ces auditeurs devraient aborder, écouter ces compositions machiniques?
L'auditeur doit profiter de l'espace pour apprécier les effets (psycho)accoustiques. Après, à lui doit choisir comment il veut aborder ces compositions...



TH-TH — VEN 01 NOV

Thomas Thiery est un artiste qui s'intéresse particulièrement au matériau sonore. Progressivement, il s'ouvre à la programmation musicale. D'abord sur des installations audiovisuelles et des spectacles de danse avec capteurs, puis à la Kitchen <http://www.la-kitchen.fr/> à Paris où il travaille sur les partitions graphiques à l'aide de Pure data et IanniX<http://iannix.la-kitchen.fr/index.html>.
Depuis il axe ses recherches sonores sur de nouvelles formes occidentales de notations musicales. Pour la poursuite de ses travaux, il s'appuie sur les logiciels libres et open source. En 2006, toujours avec la volonté d'explorer d'autres approches du son, il se tourne naturellement vers les techniques d'improvisation. En 2007, poursuivant son travail sur la matière sonore, il suit les cours d'electroacoustique de Lucie Prod'homme à la Cité de la musique de Marseille. En 2008, il est à l'origine de plusieurs projets ouverts, dont le projet Blank Pages <*http://www.blankpages.fr/*>, les Larseneurs <*http://www.larseneur.net/*> et How to Make Noise<*http://www.revue-variables.net/php_files/Vmusiques.php?id=45*>

www.th-th.fr

Petits grésillements entre amis
Ce sont au départ des sons nobles et purs qui s'entrecroisent, s'entrecoupent et se cumulent. Il en réside une masse sonore fourmillante,

grinçante jouant avec les limites physiques de la machine.

1- Comment pensez vous le rapport de l'automatisation en relation avec votre pratique?
Cela me permet de gagner du temps et d'éviter de cumuler les tâches répétitives.

2- A votre avis, est-ce qu'un jour la musique deviendra aussi le domaine des machines-robots, comme une forme d'externalisation créative similaire à d'autres activités humaines (science, médecine, industrie...etc)?
A mon avis pas totalement. Pour faire une analogie, cela reviendrait à dire que l'écriture de texte ne serait fournie que par des robots. C'est sûr que la génération automatique dans tous les domaines va avoir un grand essor, je pense surtout dans l'industrie, mais elle ne s'imposera pas comme la seule et unique voie.

3- Pouvez vous expliquer comment vous utilisez le concept de temps ou temporalité dans votre pratique musicale en générale ?
Les compositions ont souvent des notions d'aléatoire qui sont régies par le temps.

En ce qui a trait à la durée des compositions, j'ai deux approches : des compositions à durée limitée ou des compositions de type "paysage sonore".

4-Est-ce que la conception du temps dans vos compositions machiniques ont changé ou change vos autres pratiques du son, de la musique?
Non, c'est devenu pour moi quasiment deux mediums différents.

5-Comment vous positionnez vous vis à vis de la musique machinique? Comme un compositeur, un musicien, un codeur, une aide technique, un artiste? Qu'est qu'implique pour vous cette position?
Sans doute un peu les trois mais surtout comme un imposteur. Je me suis toujours senti arriviste et opportuniste et c'est pour cela que je me suis mis à faire de la "musique machinique".

6-Est-ce que l'auditeur à une importance dans la réception de ce type de travail musical? Comment, d'aprés vous, ces auditeurs devraient aborder, écouter ces compositions machiniques?
Non, je prends rarement en compte l'auditeur lorsque je compose. En gros, ils devraient mettre le son bien fort et s'attacher à leur canapé.

SHELLY KNOTTS SAM 02 NOV

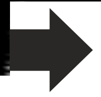
Shelly Knotts est compositrice et improvisatrice de musique électronique, live coding et musique en réseau basé à Newcastle en Grande-Bretagne, elle travaille principalement avec des outils de programmation audio open source tel que Supercollider.

Elle a finalisé un master en composition à l'Université de Birmingham en 2012 et elle est actuellement doctorante en musique assisté par ordinateur en live à l'Université de Durham. Ses tendances à l'expérimentation et la collaboration l'on engagés dans une pratique musicale diversifié pouvant aller de la musique concrète à de la musique dansante live-codé.
Elle joue à la fois en solo et aussi comme membre dans différents projets collaboratifs, elle a présenté son travail à travers la Grande-Bretagne et l'Europe. Elle est aussi en lien avec BEAST (Birmingham ElectroAcoustic

Sound Theatre) 2007-2011 et le collectif d'art sonore SOUNDkitchen 2010-2012. Son travail à été publié sur Chordpunch record, Absence of Wax et dans le Leonardo Music Journal.

Ces projets récents inclus notamment “interleave” commissionné en 2011 par le PRSF : projet qui combine un quartet de jazz traditionnel avec des live électroniques expérimentales, ou encore le groupe de musique en réseau BiLE (Birmingham Laptop Ensemble) et la performance audio-visuelle “Valevari” avec Alo Allik utilisant du live coding génératif.

Musique: https://soundcloud.com/shelly-knotts
Website: http://shellyknotts.wordpress.com/

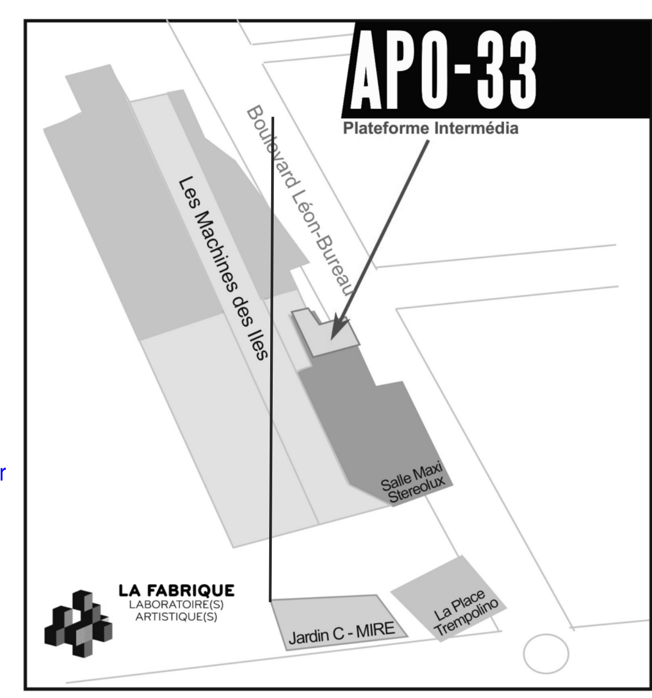


INFORMATION PRACTIQUES

Bureau : APO33
17 rue Paul Bellamy
Nantes 44000
+33 (0)2 51 89 47 16
orga@apo33.org
http://www.apo33.org

Tramway : Ligne 2
Arrêt 50 Otages

Plateforme Intermédia / APO33
6 Boulevard Léon Bureau
Nantes 44000
+33 (0)2 51 89 47 16
plateforme@apo33.org
http://www.lafabrique.nantes.fr



Tramway : Ligne 1
Arrêt Chantiers Navals
http://tan.fr

Station Bicloo : N°43
Machines de l'île
http://www.bicloo.nantesmetropole.fr

Parking Les Machines
500 places.
http://www.nantes.fr

Partenaires





Opensound










22 OCT
VERNISSAGE
18h30
23 OCT
NOISH
24 OCT
JORGE
RAMIREZ
25 OCT
PASCALE
GUSTIN
26 OCT
GIASO
30 OCT
TRANZION
31 OCT
ZOREI
01 NOV
TH-TH
02 NOV
SHELLY
KNOTTS
www.apo33.org